

Canet, J.L., “Los correctores de imprenta (y/o componedores) como configuradores de las normas de escritura de la lengua castellana (un caso entre Valencia-Sevilla en la primera mitad del XVI)” en *Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*, ed. a cura di Patrizia Botta, Modena, Mucchi Editore, 2005, pp. 369-380.

José Luis Canet  
(Universitat de València)

## Los correctores de imprenta (y/o componedores) como configuradores de las normas de escritura de la lengua castellana: un caso entre Valencia-Sevilla en la primera mitad del XVI

Hace bastante tiempo inicié el estudio y edición de unas cuantas obras literarias de las primeras décadas del siglo XVI, conocidas por los estudiosos de la literatura como «las primeras imitaciones celestinescas», de entre las cuales he seleccionado para este trabajo la *Comedia Thebayda*, *Ypólita* y *Serafina*. Al realizar la edición crítica de dichas comedias «humanísticas»<sup>1</sup> me apercibí que al cotejar las dos ediciones conservadas: la de Valencia, 1521 y Sevilla 1546, las diferencias eran tantas que a la hora de incorporar las variantes tuve que decidir cuales incluía, y anoté únicamente aquellas que consideramos errores involuntarios – erratas – de la *editio princeps*, también las enmiendas voluntarias de la segunda edición que mejoraban pasajes oscuros o modificaban sustancialmente fragmentos o pasajes del texto base, y algunas pocas relacionadas con las transformaciones consustanciales a la imprenta de tipos móviles durante el proceso de reedición de un impreso ya existente. Pero las variantes que denominamos de actualización lingüística y grafemáticas quedaron someramente mencionadas en los criterios de edición.

Por otra parte, desde los años setenta-ochenta hasta hoy en día la crítica textual ha evolucionado sustancialmente<sup>2</sup>, sobre todo con las incorporaciones de la *New Philology*<sup>3</sup>, la crítica genética (con las ideas de pre-texto y post-texto), y por supuesto a través de la denominada Bibliografía textual<sup>4</sup>. Y es bien cierto que hoy en día sabemos mucho más sobre el funcionamiento de las prensas en los siglos XV y XVI, cómo se componía un libro y los procesos de edición, por lo que ya nos son familiares los oficios de impresor, corrector, componedor, tirador, etc., así como las funciones que realizaban cada uno de ellos en el interior de los talleres de impresión, lo que ha ampliado enormemente el campo de la transmisión textual. El caso que aquí presento trata de la reedición sevillana de un original impreso anteriormente en Valencia, con modificaciones importantes que afectan a la letrería utilizada, al cambio de formato, a la sustitución de grabados y letras capitulares, y con sustanciales variantes ortográficas y de puntuación. Veamos las razones de muchas de estas transformaciones.

El ejemplar de la *Comedia Thebayda* de ¿1520-21?<sup>5</sup>, salió de las prensas valencianas de Juan Viñao, junto con la *Comedia Ypólita* y la *Comedia Serafina*. Al parecer, el conjunto es obra de dos impresores, pues en el colofón de la *Comedia Serafina* se lee que fue impresa por Jorge Costilla, de ahí que dicha comedia tenga distinta foliación respecto a las dos primeras. Pero dejando un poco de lado la intervención de dos o

<sup>1</sup> La *Comedia Serafina* e *Ypólita* fueron publicadas en José Luis CANET, *De la comedia humanística al teatro representable*, UNED, Univ. de Sevilla y Univ. de València, Valencia 1993 (col. Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI), y una década después salió *La Comedia Thebayda*, J.L. Canet (ed.), Ediciones Universidad de Salamanca, 2003 (Textos recuperados: 21).

<sup>2</sup> La crítica textual contemporánea ha incorporado el estudio sistemático de los elementos externos que acompañan a la transmisión de un texto medieval mediante el concepto de la *collatio* externa, acuñado por Germán ORDUNA, *Ecdótica hispánica y el valor estemático de la historia del texto*, en «Romance Philology», XLV (1991), pp. 89-101.

<sup>3</sup> Vid. Bernard CERQUIGLINI, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Seuil, París 1989.

<sup>4</sup> Vid. Roger LAUFER, *La bibliographie matérielle dans ses rapports avec la critique textuelle, l'histoire littéraire et sa formulation*, en «Revue d'histoire littéraire», sept-dic. (1970), pp 776-783, e *Introduction à la Textologie*, Larousse, París 1972. Y mucho más recientemente, José Manuel LUCÍA, *La crítica textual ante el siglo XXI: La primacía del texto* (en prensa). Para la historia del libro son imprescindibles los estudios de Jaime MOLL: *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, en «Boletín de la Real Academia Española», 59 (1979), pp. 49-107 y *De la imprenta al lector. Estudio sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Arco Libros, s.l., Madrid 1994; Alonso VÍCTOR DE PAREDES, *Institución y origen del Arte de la Imprenta y reglas generales para los componedores*, ed. Jaime Moll, Calambur, Madrid 2002, 2ª ed. (Colección Biblioteca Litterae 1); José SIMÓN DÍAZ, *El libro español antiguo, Análisis de su estructura*, Ed. Reichenberger, Kassel 1983. Para los oficios de componedores y correctores: Víctor INFANTES, *La apología de la imprenta de Gonzalo de Ayala: un texto desconocido en un pleito de impresores del Siglo de Oro*, en «Cuadernos Bibliográficos», 44 (1982), pp. 33-47.

<sup>5</sup> José Luis CANET, *Algunos datos más para la fecha de edición de la “Comedia Thebayda”*, en *Varia Bibliográfica. Homenaje al Prof. D. José Simón Díaz*, Ed. Reichenberger, Kassel 1987, pp. 137-143.

más impresores para un mismo volumen, por otra parte algo usual en las primeras épocas de la imprenta valenciana, lo que más me interesa es mostrar los cambios sustanciales de la reedición posterior sevillana. El impreso valenciano salió en formato Folio, con una portada que incorpora un gran escudo nobiliario del tercer Duque de Gandia, don Juan de Borja y Enríquez, que ocupa casi todo el folio. En su interior se incluyen grabados de personajes enmarcados al inicio de las diferentes escenas, así como grandes letras capitales para las diferentes secciones. El texto de la comedia está escrito a doble columna, como era tradición en los volúmenes de tamaño in-Folio. La reedición sevillana, realizada por el impresor Andrés de Burgos, conlleva modificaciones tanto en lo referente al formato como a su contenido. El primer aspecto que salta inmediatamente a la vista es que el editor o impresor sevillano selecciona los textos a editar, y así omite la *Comedia Ypólita*, que en la edición valenciana continuaba a la *Thebayda* siguiendo su foliación. No me detendré en las posibles razones que motivaron su exclusión en este breve trabajo<sup>6</sup>, tan solo indicar que esta comedia es la más floja de las tres, bastante mal construida y posiblemente, como ya dije en otros estudios anteriores, su autor fuera un joven estudiante, razón por la que no interesó a los editores sevillanos. La siguiente variación está relacionada con el intento de actualizar el texto, y para ello era imprescindible la supresión del escudo nobiliario, pues en 1546, data de la reedición sevillana, ya no era duque Don Juan de Borja, sino su hijo Francisco, quien tomó posesión del ducado en 1543, fecha de la muerte de su padre. También podrían existir otras razones, como el elevado coste para la realización de una copia del grabado de la portada, lo que hubiera encarecido el libro, sustituyéndolo por dos tacos de personajes, usuales en infinitud de comedias de la primera mitad del Quinientos. Fue en este periodo de la imprenta cuando se consolidó la estructura externa de los géneros editoriales mediante la configuración de portadas y compaginación y distribución de los contenidos, por lo que pienso que el nuevo editor quiso enraizar esta nueva edición dentro de uno de los géneros literarios más arraigados, el de las comedias, identificables inmediatamente por el lector a través de los personajes teatrales de la portada<sup>7</sup>.

Otras variaciones relevantes son: el uso de capitulares pequeñas, excepto en el Prefacio; la inclusión de tacos de personajes al inicio de cada escena, que se repiten desde la portada, pero con oscilaciones en su número y en los tipos teatrales mostrados. El formato se transforma en 4º, de mucho menor coste económico y usual en las comedias humanísticas, caso de las ediciones y reediciones de *La Celestina*, por ejemplo. Finalmente, desaparecen las dos columnas del texto original, lo que prácticamente era obligatorio a causa del tamaño escogido.

Al cambiar el formato del texto, la reedición no podía realizarse línea a línea, por lo que para su composición se tuvo que contar de nuevo el original. Y, presumiblemente, se creó a partir de la edición valenciana un nuevo «original de imprenta»<sup>8</sup>, en el que intervendría algún corrector o el propio componedor (o componedores), modificando especialmente el texto desde un punto de vista ortográfico y de puntuación, ya que los sistemas gráficos-ortográficos del modelo no respondían a la nueva moda imperante, como intentaré demostrar a lo largo de este breve trabajo.

Por tanto, cotejando ambas ediciones, podemos dividir las variantes en dos apartados:

- a) *voluntarias*, que a su vez se agruparían en:
  - 1) las que intentan corregir errores del texto original
  - 2) las que insisten en la actualización ortográfica y de puntuación
  - 3) las que son debidas a la necesidad de contar de nuevo el texto, que añaden o suprimen palabras (normalmente en las líneas finales de la página)
- b) *involuntarias*: las consustanciales a cualquier intervención del ser humano, sobre todo las referidas al proceso de realización de una copia, sea ésta de tradición manuscrita o de composición tipográfica (erratas en la posición de las letras, tipos invertidos, omisión de una palabra o reduplicaciones, etc.).

Para este estudio, he intentado entresacar todas aquellas variantes correspondientes al primer pliego de impresión de la reedición sevillana, si bien incluiré algunas más, que pienso que son representativas de lo que queremos mostrar.

Sobre las *variantes involuntarias*, normales a cualquier copia, podemos entresacar algunas cuantas: *dañosos* τ *notiuos* en vez de *dañosos* y *nociuos*; *denostaciones* por *deuastaciones*; *entēdor* por *entēdedor*; *rodeo rastro* por *redeo rastro*; *ha cedido* en vez de *accedido*; *uerelingua* por *berelingua*; etc., y alguna que otra letra invertida. Pero cabe resaltar que son escasas dichas erratas, y que ha sido revisado el texto varias veces puliéndolo al máximo. Cuando el componedor o el corrector no sabe exactamente el sentido del texto

<sup>6</sup> Ya lo hice en *De la comedia humanística al teatro representable* cit.

<sup>7</sup> Vid. para los libros de caballerías: José Manuel LUCÍA, *Imprenta y libros de caballerías (Análisis de la estructura externa del género editorial caballeresco)*, Ollero & Ramos Editores, Madrid 2000, pero el mismo análisis puede hacerse para las comedias.

<sup>8</sup> Vid. José Manuel LUCÍA MEGÍAS, *Escribir, componer, corregir, reeditar, leer (o las transformaciones textuales en la imprenta)*, en *Libro y lectura en la Península ibérica y América. Siglos XIII a XVIII*, Junta de Castilla y León, Salamanca 2003, pp. 209-242, y Francisco RICO, *El 'original' del "Quijote": del borrador a la imprenta*, en «Quimera» (Barcelona), 173 (1998), pp. 8-11.

original, lo deja exactamente como está. Este sería el caso de algunos nombres propios, como Tirteo, que aparece en los dos textos como *Cirtheo*, o *Anatarsis* en vez de Anacarsis, *Aymina* por Amina, *Marco* por Mario, etc. Pero cuando el componedor no entiende una palabra y piensa que se trata de una errata de composición del pliego que transcribe, intentará darle un posible significado intercambiando alguna de sus letras, y así la torre de Babel, por ejemplo, que en el texto original aparece como *babil*, se transforma en *habil* en la edición sevillana.

Las *variantes* que más me interesan en este trabajo son las *voluntarias*, las cuales son debidas a una intervención consciente por parte de algún miembro de la cadena de producción del texto impreso. Empezaré por las que tienen que ver con la cuenta durante la composición del texto, y que realmente son muy pocas. Normalmente, el componedor, en el caso de que no le venga exacto el número de palabras para llegar al final de la página compuesta suele, o bien incluir numerosas abreviaturas (en el caso de que le exceda el texto) o bien desarrollar las existentes en el caso contrario. Estamos hablando de un texto todo corrido en la *editio princeps*, sin prácticamente huecos, ya que los personajes se incluyen en el interior del párrafo únicamente marcados por las dos primeras letras y un punto (*Me.* por Menedemo, *Be.* por Berintho, etc.), los cuales se colocan entre paréntesis añadiendo alguna sílaba más (*Mene.*) (*Galte.*) o incluso el nombre completo (*Galterio*) en la edición sevillana, que en este aspecto sigue mucho más fiel a la forma de resaltar la intervención de los personajes de la *Comedia Serafina* de 1521. Pero algunas veces el componedor se queda corto, caso por ejemplo del final del folio aiiij r, en donde añade una nueva palabra en la última línea para completar la página. Dice el texto original: *quando ya algū tāto vaco me finto dela tal ymaginacion: quedo tan lafo...* y se convierte en: *quando ya algun tanto vaco me fiñto de la tal ymaginacion 'y pēfamiēto': quedo tan laffo...* Otras veces se añaden a lo largo del texto reduplicaciones de los aumentativos: *muy bien* por *bien*; *muy mejor* por *mejor*; o también los vocativos como *señora*, *señor*, etc., en los diálogos rápidos entre los personajes. En escasas ocasiones, el componedor suprime una línea, caso por ejemplo, del folio [aviiij r] de 33 líneas, en vez de las 34 de las otras páginas que constituyen el primer cuadernillo. Pero son contadas las veces que ocurren dichas modificaciones o alteraciones mediante añadidos (prácticamente no hay supresiones), o mediante la disminución del número de líneas en la página. Y es que realmente, la cuenta del original, estando éste impreso de forma regular sin prácticamente huecos en la estructura de la página, los errores son mínimos, a no ser por el uso abundante de abreviaturas que pueden modificar la composición ligeramente.

Otras modificaciones voluntarias tienen que ver con la corrección de erratas del texto original. Por ejemplo, personajes mal transcritos en la edición *princeps* se corrigen inmediatamente, y así *cātafla* aparece en su forma correcta como *Cantaflua*. Existe un claro afán por pulir los aparentes errores del texto valenciano: *nublo* se cambia por *ñublo*; *finto* por *fiento*; *menfageria* por *mēfagera* (palabra utilizada para designar a la medianera, que aparece repetidas veces); algunos italianismos y latinismos se adaptan lo mejor posible a la lengua castellana: *marcho mantuano en su bocholica* pasa a *marco mantuano en su bucolica*. Las erratas en los nombres propios y topográficos se intentan subsanar: la ciudad *cargo*, se modifica por *Cartago*; el escritor *publico scipion* pasa a *publio scipion*; el pueblo *lacedomonico* a *lacedemonico*. De estas modificaciones existen innumerables correcciones al texto que ha servido de base a la reedición. Pero si bien la mayoría de estas correcciones tienen su razón de ser, otras, por el contrario, traen consigo más dudas, al no entender el componedor el sentido de lo que está leyendo y transcribiendo. Por ejemplo, la ya comentada modificación de *redeo raftro* por *rodeo raftro*, que cambia completamente el sentido de la frase al no entender el componedor que «redeo» es un latinismo, cuyo significado es «volver» o «regresar al mismo sitio», por lo que procede al cambio de alguna de las letras de la palabra, pensando que se trata de una errata de composición. Otros casos de este cariz, de mala interpretación de lo que se está leyendo, podrían ser: *promifas* (clara errata, pues por el contexto se ve que se trata de «premisas»), se corrige por *promefas*; o el caso antes señalado de la torre de Babel, que aparece como *babil*, y que se corrige por *habil*, sin tener en cuenta el contexto. Pero no son excesivas estas correcciones desafortunadas, ya que los componedores siguen lo más fielmente posible el texto que tienen ante sus ojos, y prefieren la mayoría de las veces dejarlo como está, sobre todo en los casos de nombres propios, que muchas veces no están perfectamente transcritos, y prefieren no aventurarse en su modificación proponiendo variaciones u otros nombres diferentes.

Pero las principales modificaciones voluntarias tienen que ver con la actualización ortográfica, y éstas son innumerables. Lo que nos ha hecho pensar en un corrector, componedor o impresor que ha utilizado la edición valenciana como texto base, que la ha corregido modernizando sobre todo la ortografía, y dicha copia le ha servido posteriormente como un nuevo original de imprenta. Es por lo que hablo en el título de este artículo sobre los correctores y componedores como conformadores de los modelos gráficos y ortográficos.

Cabe señalar, como han demostrado la mayoría de los estudios grafemáticos medievales, la gran variabilidad gráfica de dicho periodo y la falta de fijación ortográfica, debido sobre todo a la individualidad de la producción escrita. Con el nacimiento de la imprenta las reglas ortográficas no mejoran mucho. Si bien hay algunas gramáticas y ortografías, la mayoría de ellas se centran en los textos latinos, y muy pocas en los

vernaculares. Por tanto, es un campo de estudio todavía por hacer, analizar los textos tal y como salieron de las prensas españolas en periodos breves de tiempo, pero sobre todo teniendo en cuenta diferentes corpus procedentes de las imprentas más importantes, de aquellas en las que el estatuto del corrector estaba completamente consolidado, bien mediante personal especializado, bien realizado por el propio impresor.

En el caso que nos ocupa, aunque las tres comedias analizadas, la *Thebayda*, *Ypólita* y *Serafina*, sean de diferentes autores y en su composición participaran dos impresores, sin embargo son coincidentes en numerosos aspectos gráficos y ortográficos. Por ejemplo, los tres textos utilizan la misma variabilidad en el uso de la *h*, tanto etimológica como no; es frecuente en el mismo pliego encontrar formas del presente del verbo «haber»: *a*, *an*, junto con *ha* y *han*, o *onrra* y *honrra*, *alaguero* y *halaguero*. El uso de la *h* intervocálica; *proveherán*, *veher*, *creher*, *aprehendido*, etc.; los dígrafos con *h*: *Thebas*, *Plathon*, *Carthago*, etc.; el uso de algunos grupos consonánticos en el interior de la palabra: *acrescētar*, *fenesce*, *prefactiones*; y al inicio de palabra, *spañas*, *scipiones*, *scrivir*, etc.; la utilización de grupos consonánticos dobles en contados casos: *mill*, *Illustre*, excepto para la *s*, etc. Por tanto, si bien cada una de las comedias editadas en Valencia corresponde a un autor diferente, la propuesta de edición las iguala en cuanto a su plasmación ortográfica, e incluso mediante el uso de ciertos tiempos verbales ya caídos en desuso, como los imperfectos en *-iēn* (aunque la *Comedia Serafina* solo mantiene un único caso, diferenciándose un poco de las otras dos).

Pero veamos algunas de las principales características de las variantes gráficas de las dos ediciones<sup>9</sup>, que como hemos comentado se diferencian por su localización espacial (Valencia y Sevilla), así como temporal (1521-1546).

#### *Uso de la h:*

Valencia, 1521	Sevilla, 1546
<i>hermofura</i>	<i>fermosura</i>
<i>oneftidad</i>	<i>honeftidad</i>
<i>a dicho</i>	<i>ha dicho</i>
<i>an dado</i>	<i>han dado</i>
<i>as replicado</i>	<i>has replicado</i>
<i>hauia</i>	<i>auia</i>
<i>hasta</i>	<i>fasta</i>
<i>as</i>	<i>has</i>
<i>honrra</i>	<i>honra</i>
<i>oras</i>	<i>horas</i>
<i>herro</i>	<i>erro</i>
<i>gran hierro</i>	<i>gran yerro</i>
<i>hanibal</i>	<i>anibal</i>
<i>abito</i>	<i>habito</i>
<i>vmilde</i>	<i>humilde</i>
<i>trahe</i>	<i>trae</i>
<i>atrahe</i>	<i>atrae</i>
<i>creher</i>	<i>creer</i>
<i>comprehender</i>	<i>comprender</i>
<i>vehe</i>	<i>vee</i>
<i>carthago</i>	<i>Cartago</i>
<i>bocholica</i>	<i>bucolica</i>
<i>plathon</i>	<i>platon</i>
<i>trumphando</i>	<i>triumfando</i>
<i>prophecia</i>	<i>profecia</i>

Como se puede comprobar en este gráfico, el presente del verbo haber, que es fluctuante en el texto valenciano, queda perfectamente regulado en la reedición posterior sevillana. Las comedias de 1521 utilizan regularmente la *h* del verbo haber únicamente en las dos formas propuestas por Juan de Valdés, en su *Diálogo de la lengua*: «...Agora me dezid por qué unas vezes excrivís *a* con *h* y otras sin ella. VALDÉS. Por hazer diferencia de quando es verbo o quando es preposición, y assí siempre que es verbo la escribo con *h*...»<sup>10</sup>, mientras que en las comedias salidas de las prensas sevillanas es la de regular todas las formas del

<sup>9</sup> Es muy interesante el artículo de Gloria CLAVERÍA NADAL, *Grafías cultas en las variantes del “Rimado de Palacio” de P. López de Ayala y de los “Soliloquios” de Fr. P. Fernández Pecha*, en *Estudios de Grafemática en el dominio hispano*, ed. de J. M. Blecua, J. Gutiérrez y L. Sala, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1998, pp. 49-64, que aunque trata de textos anteriores a la imprenta, es de gran ayuda para una mejor comprensión de las variantes en la primera época de la edición mediante tipos móviles.

<sup>10</sup> Juan DE VALDÉS, *Diálogo de la Lengua*, ed. de Juan M. Lope Blanch, Castalia, Madrid 1969, p. 75.

presente de indicativo. La *h* intervocálica, utilizada por el corrector o componedor valenciano, corresponde a dialectalismos aragoneses, según el parecer de Juan de Valdés: «Hallaréis también una *h* entre dos *ees*, como en *leher*, *veher*, pero desto no curéis, porque es vicio de los aragoneses, lo qual no permite de ninguna manera la lengua castellana» (p. 97). También son muy frecuentes en las comedias valencianas los dígrafos con *h*, generalmente los grupos *ch*, *th* y *ph*, procedentes en la mayoría de los casos de helenismos, latinismos y variantes romances asentadas en la tradición manuscrita, que son resueltos modernamente en la edición posterior sevillana. Por el contrario, el corrector o componedor sevillano formaría parte de aquellos, que según el parecer de Valdés «se precian de latinios», al colocar la *h* en algunas formas del verbo *haber*, como en *han*. Lo mismo podemos decir de los cambios de la *h* por la *f* inicial latina (*fermosura*) y otras variantes que veremos posteriormente. Pero de todas formas, exceptuando algunas *h* superfluas<sup>11</sup>, el corrector sevillano regulariza su uso dentro de unos cánones más aceptados por las nuevas normas que progresivamente se impondrán en el castellano posterior.

*Consonantes dobles:*

Valencia 1521	Sevilla 1546
<i>illufstre</i>	<i>yllufstre</i>
<i>literaria</i> <i>aliende</i>	<i>litteraria</i> <i>allende</i>
<i>mill</i> <i>honrra</i>	<i>mil</i> <i>honra</i>

Las consonantes dobles en posición inicial prácticamente son inexistentes en los dos textos, sin embargo se conservan en el interior de la palabra en algunos vocablos claramente latinos, caso de *illustre*. Es curioso que el texto sevillano mantenga mucho más los latinismos, en ese afán de ser un perfecto corrector latino, que hemos comentado antes, como en *litteraria*, por ejemplo, si bien ya reduce las reduplicaciones que han quedado anticuadas en la lengua castellana, caso de *mill* y de *honrra*.

*Grupos consonánticos cultos:*

Valencia 1521	Sevilla 1546
<i>asina</i> <i>prefactiones</i> <i>doctrina</i> <i>dubda</i> <i>fenesce</i> <i>acrescētar</i> <i>conofco</i> <i>afuelue</i> <i>recibiria</i> <i>cōsciēcia</i> <i>delectacion</i> <i>discipulo</i> <i>beniuolo</i>	<i>Asigna</i> <i>prefaciones</i> <i>dotrina</i> <i>duda - dudba</i> <i>fenece</i> <i>acrecētar</i> <i>conozco</i> <i>abfuelue</i> <i>recibiria</i> <i>cōciēcia</i> <i>deletacion</i> <i>dicipulo</i> <i>begniuolo</i>
<i>reciba</i> <i>repuna</i> <i>cien</i> <i>defeto</i> <i>scritura</i> <i>parece</i> <i>resplandeciente</i>	<i>reciba</i> <i>repugna</i> <i>cient</i> <i>defecto</i> <i>escriptura</i> <i>parefce</i> <i>resplandesciente</i>
<i>extrañas</i> <i>extremada</i>	<i>estrañas</i> <i>estremada</i>
<i>spañas</i> <i>spacio</i> <i>scipiones</i>	<i>Españas</i> <i>espacio</i> <i>Scipiones</i>

<sup>11</sup> Según el parecer de Margherita MORREALE, *Grafías latinas y grafías romances: a propósito de los materiales 'ortográficos' en el último tomo de la edición crítica de la Vulgata*, en «Emérita», XLII (1974), p. 38.

Dentro de los grupos consonánticos existe una gran variedad de pareceres, que ninguno de los textos llega a regularizar completamente. Los grupos cultos han sufrido en las lenguas romances diferentes evoluciones, llegando a desaparecer en la mayoría de los vocablos y vueltos a reincorporar posteriormente con los neologismos latinos. Hay que tener en cuenta que en la tradición anterior manuscrita existe así mismo una grandísima variedad de usos para los grupos consonánticos, algunos de procedencia etimológica y otros por similitud a otras palabras que no les correspondería. De ahí que hallemos reducciones modernas en el texto valenciano que se mantienen o ultracorrigen en la edición sevillana, y al contrario. Es curiosa la insistencia en los grupos *-gn -st -sc* y *-pt* por los correctores y componedores sevillanos, aparentando así un mejor conocimiento de la revisión ortográfica al gusto latino, moda que triunfa durante bastante tiempo en las prensas españolas. Otra diferencia sustancial entre ambos textos lo conforma el grupo *-xt* (*extremo, extraño*), mucho mejor resuelto en la edición de 1521, y la *s* en posición inicial, que normaliza la edición de 1546, a excepción de algunos nombres claramente latinos.

*Grafías específicas (ç, ss, y)*

Valencia 1521	Sevilla 1546
<i>Açerca</i>	<i>acerca</i>
<i>çufre</i>	<i>fufre</i>
<i>Çesar</i>	<i>Cesar</i>
<i>mançebo</i>	<i>mancebo</i>
<i>çufrio</i>	<i>fufrio</i>
<i>dulçes</i>	<i>dulces</i>
<i>empeçen</i>	<i>empecen</i>
<i>ïcapaç</i>	<i>icapaz</i>
<i>Anfimefmo</i>	<i>Affi mifmo</i>
<i>açaz</i>	<i>affaz</i>
<i>açi</i>	<i>affi</i>
<i>cefarian</i>	<i>ceffarian</i>
<i>deçe</i>	<i>deffe</i>
<i>fueçe</i>	<i>fueffe</i>
<i>laço</i>	<i>laçfo</i>
<i>ofaçina</i>	<i>os affigna</i>
<i>poçefiones</i>	<i>poçeffiones</i>
<i>proçeço</i>	<i>proceçfo</i>
<i>illuître</i>	<i>ylluître</i>
<i>historia</i>	<i>hystoria</i>
<i>ymaginacion</i>	<i>ymaginacion</i>

Las comedias editadas por Andrés de Burgos en Sevilla regularizan de forma mucho más moderna el uso de la *ç* ante *e* y *u* y al final de palabra; también lo hace con el grupo *-çc* (*meçclando, feneçca, creçca*, etc.) característico del texto valenciano (sobre todo en los versos). Pero las dos ediciones mantienen un uso de la *y* según los hábitos ortográficos de la época, es decir en los verbos *yr, oyr, destruyr*, etc., así como en los inicios de palabras ante *n* y *m* (*yndigno, ynominoso, ymaginar*, etc.), y después de una vocal, sea o no diptongo (*destruydo, cuytado, peyto*, etc.); la única variación importante está en relación con la conjunción copulativa, que en más de un 70% el texto sevillano cambia por el signo tironiano *τ*, y algunas veces, después de un punto, suele decantarse por *E* (*E como..., E al fin...*). Las mayores diferencias se encuentran en el uso de la doble *s*, mucho más empleada en la edición sevillana, como se puede comprobar en el cuadro anterior. Aunque ambos textos mantienen un uso común de la doble *s* en las desinencias verbales: *recibiessen, cessen*, etc., y en palabras ya aceptadas por la colectividad: *desseo, impossible, passion*, etc.

Otra de las claras divergencias es el uso del imperfecto en *-ie* medieval en la edición valenciana (*dizien, hazien, serie, sabrie*, etc.), que dominó en el siglo XIII y XIV, pero que aún se usaba a principios del XVI, en que «*dizién* era un defecto de pronunciación con que los toledanos ensucian y ofuscan la polidez y claridad de la lengua castellana», al decir de Villalobos<sup>12</sup>, forma verbal que se moderniza en *-ia* en la reedición posterior.

Desde un punto de vista formal, el texto salido de las prensas de Andrés de Burgos presenta una mayor regularización de las mayúsculas, sobre todo en algunos nombres propios y después de un punto. Pero no sigue todavía una norma claramente definida. Eso sí, mantiene todas las mayúsculas del texto a quien sigue directamente, añadiendo unas cuantas más, pero sin una regularización clara y definitiva de los nombres propios y tampoco después de una pausa fuerte, como el punto.

<sup>12</sup> Vid. Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Manual de gramática histórica española*, Espasa Calpe, Madrid 1977, pp. 305-307.

En cuanto a la puntuación, ambos textos siguen casi la misma pauta. Aún mantienen los signos básicos de la época: punto (*colum*) y dos puntos (*coma*), combinando este último con la barra de separación inclinada [/] (*vírgula*) con la misma función de pausa breve. El punto se utiliza para finalizar un amplio razonamiento. Los dos puntos y la barra de separación (según el parecer de Venegas) actuarían como la actual coma. Sin embargo aún no se utiliza la grafía de la (,), que ya aparece en algunos textos de Carles Amorós desde 1543, o en la propia ciudad de Sevilla en la imprenta de Juan de León a partir de 1545. La edición de 1546 mantiene todas las pausas marcadas por el texto al que sigue directamente, variando algunas veces los dos puntos por la barra y al contrario, o añadiendo algunos pocos más. La única diferencia es la utilización del signo de cierre de interrogación, inexistente en el texto de Joan Viñao<sup>13</sup>.

Una vez vistas someramente algunas de las coincidencias y divergencias de las dos ediciones aquí analizadas, quisiera indicar, para finalizar, que la bibliografía textual abre nuevas vías para una mejor comprensión de la evolución de la lengua y ortografía de la lengua castellana, teniendo en este proceso más importancia los correctores y componedores de imprenta (algunas veces esta función la realizarán los impresores) que los propios autores, al menos desde el nacimiento de la imprenta hasta fines del XVI, generándose incluso modas y modelos a imitación de los grandes impresores de la época, que fueron fuente de referencia. De ahí que gran parte del profesorado universitario buscara talleres de imprenta concretos porque querían ver sus textos «bien corregidos y puntuados».

También pienso que son indispensables los estudios de Bibliografía textual para una mejor anotación de los textos renacentistas y de los Siglos de Oro, sobre todo por abrir nuevos cauces y posibilidades a la edición crítica al aclarar muchas veces las diferencias entre variantes voluntarias e involuntarias, pero también por dar un valor relativo al texto ideal, a la última voluntad del autor, paradigma de muchos años de crítica textual. Demasiadas veces se ha buscado fijar el texto ideal comparando las diferentes ediciones existentes sin tener en cuenta la transformación de la escritura a causa del propio proceso de producción del libro, dando el mismo valor a las variantes que, como hemos podido comprobar, algunas de ellas pueden ayudar a una mejor comprensión del texto, pero otras pueden confundir al lector, como así les ocurrió a muchos impresores, correctores y componedores en sus lecturas de las obras que iban a reeditar. Mi punto de vista en la actualidad es que al realizar cualquier edición de obras impresas tenemos que actuar con un cierto relativismo, sobre todo en lo referente al concepto de texto ideal o última voluntad del autor, pues la mayoría de las veces no interviene en el proceso de impresión ni de corrección de sus obras, al menos hasta bien entrado el siglo XVI (y casi nunca en reediciones posteriores realizadas por impresores en ciudades distantes). Por tanto, quizá interese más incluir en una edición crítica actual los conocimientos del proceso de producción del libro, en el que intervienen numerosas manos, desde las del editor, impresor, corrector, componedor, hasta las del simple oficial de los talleres, sin olvidar otros muchos aspectos: el formato del libro y sus partes, las diferentes emisiones y estados, la legislación, las ediciones falsificadas, contrahechas, piratas, subrepticias, e incluso las modas en portadas y número determinado de cuadernillos para los diferentes géneros literarios, etc. Tampoco podemos perder de vista la crítica de la recepción: a quién va dirigida nuestra edición, por lo que muchas veces habrá que realizar conscientemente una selección de las variantes. Para finalizar, creo que no podemos llegar al extremo del «elogio de las variantes», como defiende una parte de la crítica textual, puesto que no todas las ediciones de una misma obra tienen el mismo valor textual, pero que, sin embargo, pueden ser aprovechadas para otros estudios, y uno de ellos podría ser el de la configuración de las normas grafemáticas y ortográficas.

<sup>13</sup> Sigo a Ramón SANTIAGO, *Apuntes para la historia de la puntuación en los siglos XVI y XVII*, en *Estudios de Grafemática en el dominio hispano*, cit., pp. 243-280. Véase también Guillelmo Foquel, quien publica en 1593 su *Suma de la Orthographia castellana*, en la que, después de hablar de los signos de puntuación en los impresos, afirma que: «en la escriptura de mano con la prissa no se puede llevar tanto cuidado de los puntos, y así se ponen e lugar dellos este rasguillo /, y el no poner puntos no sera tanta falta como ponerlos sin distinción en todas partes». Cita sacada de Lidio NIETO JIMÉNEZ, *La desconocida "Suma de orthographia castellana" de Guillelmo Foquel*, en «Revista de Filología Española», LXXVI (1996), pp. 71-89 (cita en p. 89).